

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

2020. nº 20, Texto 11: 155-163

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v20.11>

Recibido: 26.11.2018 Admitido: 07.09.2019

**CONTRA LA ESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN EXHUMADA.
La importancia de la visibilización del horror y la barbarie en
la obra de Teresa Margolles¹**

Luisa PASTOR MIRAMBELL

Universidad Nacional Autónoma de México

cosoypego@hotmail.com

AGAINST THE AESTHETICIZATION OF THE EXHUMED IMAGE. The importance of the visibility of horror and barbarism in Teresa Margolles' work

Resumen

En un México atravesado por el crimen y la violencia, la palabra exhumación trae a la memoria el dolor, la rabia y la desesperación por esos miles de muertos, que comparten una fosa en común, en el extenso territorio mexicano. En este contexto, este trabajo es una reflexión filosófica y conceptual, acerca de la capacidad política y contestataria que tiene la obra de la artista Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963), ante la deriva necropolítica y de extrema violencia, que atraviesa el Estado mexicano. Así, a partir de una colección de obras críticas y despojadas del artificio espectacular del arte de masas, en donde la aniquilación del cuerpo y la violación del cadáver forman parte de las lógicas de producción del capital, el arte de Margolles remite a la ausencia y el vacío que deja, siempre, un cuerpo en retirada, desde donde dar voz a ese conjunto de comunidades vulnerables, que se pierden en el olvido.

Abstract

In a violent and criminalized Mexico, the word exhumation brings back pain, rage and despair for the death, who share a mass grave in the vast Mexican territory, to memory. In this context, this work is a philosophical and conceptual reflection, about the political and critical capacity of the artist Teresa Margolles' (Culiacan, Mexico, 1963) work, which faces a necropolitical and extremely violent drift that breaks through the mexican territory and government. Thus, from a collection of critical works and stripped off of the spectacular artifice of mass art, where the annihilation of the body and the violation of the corpse are part of the capital's production logic, Margolles' work refers back to the absence and the void that a departed body leaf.

Palabras clave

México. Violencia. Cadáver. Teresa Margolles. Arte contemporáneo

Mexico. Violence. Corpse. Teresa Margolles. Contemporary Art

¹ Este texto ha sido realizado gracias al "Programa de becas posdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorada por el Dr. Cuauhtémoc Medina". También, quiero expresar mi gratitud al Dr. José Manuel Crespo y a la Dra. Maider Tornos por toda la ayuda recibida.

“Exhumar: sacar a la luz lo olvidado”.
Diccionario de la RAE

En un México atravesado por el crimen y la violencia, la palabra exhumación trae a la memoria el dolor, la rabia y la desesperación por esos miles de personas muertas o desaparecidas, que comparten una fosa en común, en el extenso territorio mexicano. A principios de los años noventa, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), entre los gobiernos de México, Estados Unidos y Canadá, el índice de inseguridad y violencia se incrementa en todo el país de México. Así, a partir de una serie de políticas gubernamentales, se establecen nuevas relaciones trilaterales de cooperación internacional, con el fin de ofrecer una serie de acuerdos, en busca de un beneficio común, para la libre circulación transfronteriza de bienes, hacia la expansión de comercio mundial. Sin embargo, en poco tiempo, el Estado mexicano se ve atravesado por una situación de crisis, que provoca el abandono de los cultivos por parte de los productores, ante la agresiva competitividad extranjera, que desencadena una situación de empobrecimiento general de la población mexicana, propiciando un elevado número de muertos y asesinatos en el país. Así, en un escenario de altos índices de criminalidad, ciertas manifestaciones del arte mexicano contemporáneo, desde una estética del horror y lo grotesco, encuentran una grieta o resquicio, para subvertir el clima de miedo y desolación, que atraviesa el Estado mexicano. En este contexto, este trabajo es una reflexión filosófica y conceptual, acerca de la capacidad política y contestaría que tiene la obra de Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963), en donde la artista mexicana denuncia la deriva necropolítica y de extrema violencia, que atraviesa el Estado mexicano, a partir de una colección de obras críticas y despojadas del artificio espectacular del arte de masas y la industria cultural, en donde la aniquilación del cuerpo y la violación del cadáver forman parte de las lógicas predatorias de producción del capital. En este sentido, el trabajo de Margolles es un acicate corrosivo, capaz de crear una memoria visual y un testimonio político colectivo, por ese conjunto de miles de cadáveres anónimos que se acumulan, día a día, en las cámaras de la morgue mexicana, en donde esperan la llegada de algún familiar que los reclame o, en el peor de los casos, son trasladados a las fosas comunes del Estado y, bajo el más absoluto anonimato, toman sepultura. De hecho, según reconoce el magistrado Edgar Elías Aznar, Presidente del Tribunal Superior de Justicia de Ciudad de México, hasta el año 2017: “a la morgue se mandan un promedio de 400 cuerpos al año. En el caso de que alguno sea reclamado por sus familiares, es posible ubicarlo y sacarlo, ya que están etiquetados en bolsas de plástico”². Así, ese primer depósito de cadáveres, conocido con el nombre de SEMEFO: “un cuarto de muertos, sucio, horroroso y anticuado”³, en palabras del magistrado Elías Azar, se convierte en el laboratorio y taller de experimentación artístico, de la artista Teresa Margolles.

La era SEMEFO (1900-1999)

“Por un lado, fonéticamente, ‘Semefo’ es una palabra oscura, una plasta que se embarra en los oídos, un golpe seco. Y por el otro, lo que significa el Servicio Médico Forense de una ciudad tan pavorosamente grande como la Ciudad de México, donde los cadáveres llegan por carretadas. Un drenaje, un embudo de escoria, un lugar donde ciudadanos desconocidos alcanzados por la muerte en la calle encuentran su último recinto” (Los Universitarios, 1990: 302).

² Pérez Trejo, Sergio “De Semefo a Incifo; la ciencia forense deja 24 años de suciedad”, *El Sol de México*, México DF, 29 de julio de 2015: 9A.

³ *Ibidem*

En 1990, a partir de una inquietud artística y política, en torno a la vida de miles de cadáveres ‘sin nombre’, que quedan hacinados en la morgue mexicana, la artista Teresa Margolles crea junto con Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta, Mónica Salcido y Carlos López Orozco el colectivo artístico Semefo –nombre acrónimo del Servicio Médico Forense mexicano⁴–, al que se irán sumando un elenco de personas, vinculadas al mundo de la filosofía, el teatro, la música o las artes visuales, en la Ciudad de México. La fascinación que siente Margolles, artista destacada del colectivo Semefo, en torno a la estética de la muerte y la vida del cadáver, hacen que estudie Medicina Forense, con el fin de poder entrar en la morgue, como lugar de trabajo y experimentación artística que, inmediatamente, “se volvió un banco visual para sus fotografías, un almacén inagotable de utilería y materia prima para acciones, objetos e instalaciones, y, en un sentido más amplio, un laboratorio a partir del cual intervenir en el imaginario social” (Medina, 2011: 284).



Autorretrato en la morgue, Teresa Margolles, 1998

Así, Semefo se convierte en un colectivo artístico transgresor, en el panorama mexicano contemporáneo de la década de los noventa, a partir de la realización de una serie de performances agresivas, como fruto de la combinación de una música de sonidos graves y distorsionados, propios del *death metal*, y un conjunto de acciones irreverentes, en la estética de lo gore, que buscan la exaltación y el impacto de la obra con el público. Sus primeros performances, por lo tanto, se convierte en un acto marcadamente subversivo, que provoca un juego lúgubre y ominoso, con claras reminiscencias de las obras de Artaud, Bataille, El Bosco, el Accionismo vienés o la Fura del Baus y que, además, remiten a una estética del asco y la repulsión, con el fin de sacudir a un espectador que permanece impasible y dormido, frente a la violencia extrema que sacude su país.

El primer lugar de reuniones y experimentación del colectivo Semefo es un antiguo sanatorio abandonado, propiedad del abuelo de un estudiante de arte, llamado La Floresta. Allí, en sus pasillos, el colectivo artístico encuentra una parte importante de materiales que sirven de apoyo, para sus primeras performances: expedientes de pacientes o parte del vestuario sanitario, que son de gran ayuda para la puesta en escena de sus acciones. De esta manera, desde una perspectiva

⁴ En septiembre de 2011, el Servicio Médico Forense (SEMEFO) cambia de nombre a Instituto de Ciencias Forenses (INCIFO), en la Ciudad de México.

marcadamente heterogénea, la curadora Mariana David comenta que “cada puesta en escena de Semefo [se convirtió] en un acontecimiento; incluso en ocasiones la gente empujaba e intentaba romper las puertas a la entrada de sus presentaciones. El público también acudía por los mitos que constantemente generó su trayectoria, entre los cuales estaba la creencia de que mataban animales” (David, 2011: 25). Sin embargo, no hay datos que corroboren que el colectivo artístico sacrificara animales vivos para sus obras, pero sí existen documentos que acreditan la utilización de animales⁵ muertos, para la puesta en escena de sus acciones y performances: cerdos, pollos, gallinas, ratas, cabezas de pescado o de caballo. Así, la utilización de estos animales, en el espacio de un manicomio abandonado y en ruinas, junto con una música oscura y de alto voltaje en directo, típica del *hardcore*, y la agresividad con la que se ejecuta la acción crea una experiencia catártica y de enajenación del cuerpo del artista que, directamente, sacude al espectador, que participa como público del evento. En este sentido, el historiador Renato González recoge el testimonio de Arturo Angulo, acerca de la sensación catártica de sus performances: “Somos neuróticos como artistas. La neurosis se refleja en el público, que encuentra un desahogo catártico en eventos de este tipo, mientras que en otras clases de performances el público es espectador pasivo, no hay una identificación con el artista” (González, 2011: 310). Por lo tanto, como sus performances posibilitan una experiencia catártica, que impacta en el cuerpo, las acciones del joven colectivo artístico tienen una gran afluencia de público, que se materializa en una exposición individual. En el año 1994, en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) de la Ciudad de México, se inaugura la exposición *Lavatio Corporis* que, según el crítico de arte Quico Rivas (2002: 40), “fue la instalación escultórica que marcó el fin de una prehistoria de acciones multitudinarias y el arranque de la historia oficial de Semefo”. En esta muestra, Semefo realiza una serie de instalaciones escultóricas, con cadáveres de potros y caballos embalsamados, recogidos de un matadero clandestino de la Ciudad de México, que se insertan en unas estructuras de hierro, para su exhibición.



Detalle de la obra *Carrusel*, Semefo, 1994

De esta manera, al incorporar la presencia poderosa del cuerpo muerto del animal, en la sala del Museo de Arte Carrillo Gil, el espacio museístico se impregna de un fuerte olor a descomposición y putrefacción, que trasciende los anclados cimientos del arte occidental, provocando en el espectador una sensación de asco y malestar.

Así, a partir de la experiencia vivida en las salas de la morgue y el sanatorio abandonado de La Floresta, como lugar de ensayos, el colectivo abandona el trabajo con animales muertos y, en

⁵ Las performances “Viento negro” (1990), “Imus Cárcer” (1990) o “Pandemónium” (1992) son un ejemplo de esos primeros trabajos con animales muertos, del colectivo Semefo.

una decisión de dudoso cariz ético, comienza a trabajar con todo aquello que rodea la vida del cadáver, en la sala de la morgue. De ahí que el fuerte olor a descomposición, la putrefacción de los fluidos, la sangre e, incluso, la piel o partes del cuerpo, violentamente asesinado, conformen los nuevos materiales de trabajo del colectivo artístico mexicano, en una búsqueda por la fuerza viva que todavía persiste en el cadáver, después de la muerte.

De lo abyecto a lo simbólico

La obsesión de la artista Teresa Margolles por los elementos que rodean la vida del cadáver y la necesidad de una búsqueda hacia una estética más minimalista hacen que el colectivo Semefo comience a trabajar con los elementos del cuerpo muerto, encontrados en la morgue mexicana. Así, Semefo deja de lado la estética barroca y grotesca, de sus primeas instalaciones y performances, para pasar a una estética del vacío, que deja un cuerpo muerto o en retirada, para reclamar la importancia de un arte marcadamente político y comprometido con la violencia que asola el país. En 1996, gracias a una de las ayudas para jóvenes creadores del Fondo Nacional de Cultura y las Artes Visuales (FONCA), Semefo expone la serie *Dermis* (1996), en el espacio de arte contemporáneo de La Panadería⁶, en donde el colectivo trabaja, a partir del concepto de “huella”, al recoger los fluidos que deja el cadáver en la tela del sudario que envuelve su cuerpo.



Detalle de la obra *Dermis*, Semefo, 1996

En este sentido, como un ejemplo paradigmático de las obras de esta etapa, la serie de sudarios *Dermis* convoca, convoca a las ausencias de los muertos y los desaparecidos, de manera pública y comprometida, como una forma de convivir con aquellos espectros que, en un espacio intersticial, se mantienen en un limbo, entre lo vivo y lo muerto, en la sala de exposiciones. Así, esa huella convoca la figura del fantasma, como una manera de mantener vivo el testimonio de los muertos y los desaparecidos, porque “ese ser-con los espectros serían también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (Derrida, 1995: 12).

Por lo tanto, la obra *Dermis* construye un acto hospitalario con la figura del otro, a partir de la presencia del espectro o del fantasma, en palabras derridianas, con el fin de introducir, en la

⁶ La Panadería (1996-2002) es un espacio alternativo de creación, fundado en una antigua panadería y de ahí su nombre, que se caracteriza por permanecer fuera de los circuitos comerciales e institucionales del arte más conservador, en la Ciudad de México.

esfera pública, el testimonio de la violencia del cuerpo asesinado, a través de los signos que deja la sangre del cadáver, en el tejido de las sábanas blancas. En este sentido, Teresa Margolles dice: “las sábanas [no son] como una huella expresionista. Hay otros modos de leer el destino de esos cuerpos en particular a partir de las heridas, de las manchas de sangre” (Rivas, 2002: 40). De esta manera, el cuerpo de la víctima se convierte en una inscripción, hecha con los trazos que deja la sangre en la tela, que tiene la capacidad de dar voz a ese conjunto de comunidades vulnerables y precarizadas, que el Estado mexicano se esfuerza por invisibilizar a toda costa, para preservar la homeostasis del sistema social. Así, irreverente y contestatario, el arte de Semefo es, es un grito desgarrador que trasciende las fronteras mexicanas, como una manera de mostrar aquello que queda oculto y en silencio, bajo la comercialización necropolítica del asesinato y el narcotráfico, en la era del capitalismo gore⁷. Del mismo modo, obras como *Catafalco* (1996), *Estudio de la ropa de cadáveres* (1997) o *Fluidos* (1996), se convierten en ejemplos representativos de la vida del cadáver, en donde la huella que deja la impronta del cuerpo muerto remite a la memoria de los asesinados y los desaparecidos. Por lo tanto, el arte del colectivo artístico Semefo, controvertido y provocador, consigue visibilizar la cara más cruel y salvaje del cuerpo muerto, como una manera de reflexionar y criticar la violencia extrema que, diariamente, sacude el país mexicano.

Una carrera en solitario

“El taller necrofilico devino en la vitrina de la necropolítica”
(Medina, 2009: 18).

Años más tarde, Teresa Margolles se aleja del colectivo artístico Semefo, que se disuelve definitivamente en el año 1999, para continuar una carrera en solitario, produciendo una serie de piezas escultóricas, en donde la muerte queda representada de manera indirecta, a través de los objetos que acompañan al cadáver, sin mostrar la violencia o la agresión explícita sobre el cuerpo de la víctima, en la línea de las últimas obras que produce con el colectivo Semefo. Y, a partir de ese momento, el arte de Teresa Margolles produce una obra más lírica y conceptual –sin perder nunca su fuerte carga política–, eliminando de la escena pública la presencia directa y poderosa del cuerpo muerto y, con ello, todo rastro de música o sonido estridente, para convocar la presencia de la muerte, en un silencio doloroso y comprometido, a través de las huellas o vestigios que deja la materialidad de un cuerpo sin vida. Así, al sustituir la presencia poderosa del cuerpo muerto, por el silencio que acompaña la huella de una ausencia, la espectralidad de la imagen, en la obra de Teresa Margolles, produce un nuevo modo de interpretación y, a su vez, un cambio en la percepción de la experiencia, ya que crea una nueva mirada crítica y comprometida. En este sentido, la artista se aleja de una estética de lo abyecto, al trabajar con aquellos elementos que circunscriben la vida del cadáver, pero sin mostrar la presencia del cuerpo muerto.

Así, a partir de la utilización de una serie de elementos, que giran en torno a la vida del cadáver como, por ejemplo, la grasa, las sustancias corporales, los fluidos o el agua utilizada para limpiar los cadáveres de la morgue, Margolles consigue profanar el ambiente que rodea el espacio museístico, en donde el fuerte olor de la morgue impregna el famoso y aséptico cubo blanco. Una prueba de ello es la instalación *En el aire* (2003), en donde la artista instala una máquina de hacer burbujas de jabón, creando un ambiente lúdico, para el público que visita la sala. Sin embargo, la

⁷ Al capitalismo gore, según Valencia, “nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado [...], al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos frecuentemente mezclado con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento (Valencia, 2010: 15).

finalidad de la instalación no consiste en crear una sensación placentera en el público, ya que la magia del momento se pierde, cuando el espectador descubre que el agua de las burbujas proviene de la limpieza de los cadáveres de la morgue, antes de su autopsia. Así, de manera simbólica, esas burbujas funcionan como cuerpos que se destruyen al chocar contra otro cuerpo, demostrando su fragilidad y vulnerabilidad, al romperse en ese mismo instante. De esta manera, sutil y poética, Margolles reivindica el derecho a la vida del ser humano, criticando la indiferencia del ciudadano mexicano, frente a los miles de muertes anónimas que, cada día, asolan el país.



En el aire, Teresa Margolles, 2003

En el año 2009, Teresa Margolles representa al pabellón de México, en la 53 Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, de la mano del curador Cuauhtémoc Medina, con el proyecto: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Allí, en pleno centro neurálgico y a pocos metros de la Piazza San Marco, Margolles presenta siete piezas en el Palazzo Rota Ivancich, en donde la muerte y la violencia, que asola el país mexicano, queda reflejada a lo largo de su exposición. Sin duda alguna, la propuesta de Margolles acapara la atención del visitante, al entrar en las salas de un viejo palacio decrepito, que condensa el fuerte olor de la presencia de la muerte, de aquellos cuerpos violentamente asesinados en el Estado mexicano. En este sentido, la sangre, los sudarios, la grasa, los fluidos corporales, el sonido que reproduce, de los lugares de la muerte, o la colección de joyas de oro, con vidrios incrustados, recogidos del asfalto en donde se han cometido asesinatos conforman la propuesta de la artista mexicana.



Limpieza, Teresa Margolles, 2019

Con esta muestra, Teresa Margolles desafía, de manera política y contestataria, los límites que circunscriben lo visible y lo decible de la esfera pública mexicana, que está atravesada por el crimen y la violencia. Con estas palabras, la artista explica el planteamiento de la obra *Limpieza* (2009):

“La idea partió de la pregunta, ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles, ¿quién limpia la sangre de la ciudad? La pieza consiste en limpiar con una tela húmeda el espacio donde cayó el cuerpo de una persona asesinada. Esa tela se deja secar y se traslada a Venecia, donde vuelve a ser hidratada con agua para después ser usada en la limpieza del suelo. La pieza son las capas que formarán por el constante trapeado ya que, todos los días, al estarse limpiando el suelo durante los seis meses de duración de la bienal, dejará resto” (Medina, 2009: 89-90).

En este sentido, la obra *Limpieza* (2009) se aleja de los cánones artísticos espectaculares, propio del arte de masas y la industria cultural, para ser un revulsivo capaz de transmitir al espectador el horror por el que atraviesa el país mexicano. La acción de esta obra consistía en limpiar, diariamente, el suelo de mármol de las salas expositivas con una mezcla de agua y de sangre de las personas asesinadas, para crear una especie de pátina que impregne el mármol blanquecino de la sala de exposiciones, con el fuerte olor a muerte. Por lo tanto, la obra de Margolles invita al espectador a realizar un duelo, público y compartido, por esos miles de muertos anónimos que nadie llora. En este sentido, Judith Butler dice:

“Precisamente porque un ser vivo puede morir, es necesario cuidar de ese ser a fin de que puede vivir. Así que, la capacidad de ser llorado es un presupuesto [necesario] para que toda vida que importe [...] la capacidad de ser llorada es

una condición del surgimiento y mantenimiento de toda vida” (Butler, 2010: 32).

Así, las obras de Margolles dan voz a esos miles de cadáveres ‘sin nombre’, que comparten una fosa común, demostrando el reparto diferencial que se produce de la precariedad y el reconocimiento, en el sistema capitalista del mercado gore, en donde la pérdida y el sufrimiento de un conjunto de vidas marginales queda oculto y en silencio. Al fin y al cabo, como dice Bauman, ese conjunto anónimo de cadáveres son:

“[parte de esa] clase marginal que puede estar ‘en’ la sociedad, pero claramente no es ‘de’ la sociedad: no contribuye a nada de lo que la sociedad necesita para su supervivencia y su bienestar; de hecho, la sociedad estaría mejor sin ella” (Bauman, 2015: 11-12).

Conclusiones

En definitiva, el arte de la artista mexicana Teresa Margolles es una herramienta política y comprometida, que permite cuestionar la situación de violencia extrema que atraviesa México, a partir de los años noventa. De esta manera, en ese desplazamiento de la morgue a la sala del museo, Margolles consigue resignificar el estatuto conceptual del cuerpo muerto como imagen lírica, dotándolo de una nueva vida más allá del cadáver, que se convierte en un testimonio –político y revolucionario– de los miles de muertos sin nombre, que nadie llora y nadie reclama. De este modo, en contra del narco-poder y la violencia que provoca la economía del mercado capitalista gore, la obra de la artista Teresa Margolles, a través de la capacidad transformadora de un arte crítico, construye un duelo público y compartido, por aquellos miles de vidas anónimas, que quedan hacinadas en las pilas de la morgue mexicana, porque como dice Judith Butler, no son dignas de duelo. Finalmente, desde la soledad de la morgue a la sala del museo, Margolles visibiliza la violencia y la muerte, a través de una serie de piezas política y poéticas, que denuncian la deriva necropolítica del Estado mexicano en la era del capitalismo gore.

Bibliografía

- Bauman, Z. (2015). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- David, M. (Comp.) (2011). *SEMEFO: De la Morgue al Museo 1900-1999*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- González, R. (2011). “Entrevista a SEMEFO”. En M. David. (Coord.). *SEMEFO: De la Morgue al Museo 1900-1999*: 306-311. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Los universitarios (1990). “Entrevista a SEMEFO”. En M. David. (Coord.). *SEMEFO: De la Morgue al Museo 1900-1999*: 302-305. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Medina, C. (Comp). (2009). *Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Ciudad de México: RM.
- Medina, C. (2011). “Zona de tolerancia: Teresa Margolles, Semefo y más allá”. En M. David. (Coord.). *SEMEFO: De la Morgue al Museo 1900-1999*: 280-285. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rivas, Q. (26 de enero de 2002). “La emocionante vida de los cadáveres”. *ABC Cultural*: 40. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2002/01/26/040.html> [fecha de consulta: 10/11/2018]
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Madrid: Madrid.